

Monika Kocot

## Konkretne transgresje, konkretne interferencje – o łamaniu kodów gatunkowych w poezji Edwina Morgana<sup>1</sup>

Wskazanie i zrozumienie procesów, które prowadzą Edwina Morgana, jednego z największych światowych konkretystów, od poezji konkretnej ku konwencjonalnej i z powrotem wymaga znajomości teoretycznych założeń przyświecających działaniom poetyckim tzw. Drugiej Awangardy<sup>2</sup>, a także uświadomienia sobie, że temperament

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst jest ponownie zredagowaną i rozszerzoną wersją artykułu: *Tekst prze-pisany, tekst za-dany – poezja konkretna Edwina Morgana*, [w:] *Tekst–Tworzywo–Twórca*, J. Niedbała i in. (red.), Łódź 2011, s. 180–196.

<sup>2</sup> Oto założenia, które cytuję za teoretykiem konkretyzmu, Siegfriedem Schmidtem, a których nie do końca trzymał się poeta-bohater tego szkicu:

1. Odkrycie przestrzeni, włączenie wartości płaszczyzny i wartości graficznych do procesu tworzenia tekstu;

2. Stworzenie wyboru językowych form podstawowych i ich oddzielnych przedstawień: tematyzacja środków tworzenia tekstu;

3. Konstruktywna albo aleatoryczna kompozycja podstawowych jednostek tekstu – przestrzeń tekstu zastępuje konstelacja;

a) izomorfizm formy i treści – forma organiczna i fenomenologia kształtowania;

b) izomorfizm czasu i przestrzeni – geometryczna i matematyczna forma kształtowania;

4. Przekaz struktury zamiast przesłania wiadomości; obiektywizacja i konkretyzacja zamiast reprezentacji i oznajmiania treści;

5. Antysentymentalne, antysubiektywistyczne przedstawienie obiektywnych elementów i struktur językowych;

twórczy prawdziwego Szkota potrafi przekraczać, i z radością przekracza, wszelkie granice<sup>3</sup>.

Ponieważ poezja konkretna jest zjawiskiem awangardowym, dzieli ona typowe dla awangardy skłonności do tego, co Marjorie Perloff nazywa „radyczną sztu(cz)ką” (*artifice*).

Sztu(cz)ka w takim sensie jest nie tyle kwestią pomysłowości czy maniery, wysiłku i eleganckiego podstępu, co uświadomieniem sobie, że wiersz, obraz lub tekst-performance jest przedmiotem wytworzonym – zaaranżowanym, skonstruowanym, wyselekcjonowanym – i że jego interpretacja jest również procesem konstruowania, jakiego podejmuje się odbiorca. W najlepszym wypadku ów proces wzmacnia odbiorcę poprzez zmianę sposobu w jaki postrzega on zdarzenia [Perloff 1991: 27–28].

Wśród „programowych” działań Edwina Morgana, słynnego szkockiego konkretysty<sup>4</sup>, można wymienić: a) konstruowanie nie za pomocą znaczeń, lecz konstelacji słów; b) zawieszenie funkcji referencyjnej znaku (gra znaczącego i znaczonego mająca na celu „odkötwienie” znaczenia), połączone z działaniem zasady powtórzenia i różnicy, prowadzące do (d)(r)esemantyzacji słów; c) komponowanie dzieła otwartego, dzieła w ruchu, z jego wieloperspektywicznością, niejednoznacznością i niedookreślonością; d) aktualizacja poetyki śladu („gry resztkami”), polegającej na grze cytataми, aluzjami z tekstami kultury; e) podjęcie swoistej gry z czytelnikiem, czyniące go aktywnym (współ)kompozytorem wiersza.

---

6. Umieędzynarodowienie poezji przez ograniczenie jej struktur uniwersalnych. Zob. Schmidt 1971: 45.

<sup>3</sup> Por. Teksty Roberta Crawforda i W.N. Herberta, [w:] R. Crawford, H. White (red.) [1990], *About Edwin Morgan*, Edinburgh UP, Edinburgh.

<sup>4</sup> W latach sześćdziesiątych Morgan dołączył do ruchu konkretystów publikując zbiór wierszy zatytułowany *The Second Life* [1968]. Inne wiersze konkretne autora można znaleźć w tomach: *Newspoems* [1987], *Emergent Poems* [1967], *Gnomes* [1968], *The Horseman's World* [1970], *The New Divan* [1977]. Cytowane wiersze pochodzą z tomu *Collected Poems* [1996].

Odbiorca tekstów Morgana staje się podmiotem (współ)tworzącym znaczenie w tekście za-danym: jest (współ)twórcą gry figury i tła, czasem palimpsestu, jest tym, kto „odbiera” morfodynamikę tekstu, zgadzając się na procesualność znaczenia<sup>5</sup>. Niezmiernie ważna jest tu świadomość formalna odbiorcy i umiejętność odczytywania izomorfizmu (lub izomorfizmów) wierszy.

W *Programie poezji konkretnej* sformułowanym przez brazylijską grupę „Noigandres” czytamy o dwóch rodzajach izomorfizmu:

Równolegle do izomorfizmu formy i treści istnieje izomorfizm czasu i przestrzeni, z którego wynika ruch. W pierwszej fazie poematu konkretnego izomorfizm zbliża się do obszaru naśladowania rzeczywistości (wprawienie-w-ruch); na plan pierwszy wysuwa się forma organiczna i fenomenologia kształtowania. W fazie wyższej izomorfizm zmierza do roztopienia się w czystym ruchu strukturalnym (ruch właściwy); panuje tu geometryczna i matematyczna forma kształtowania (uwrażliwiony racjonalizm) [cyt. za Solt 1970: 71].

Jeżeli, jak chce Tadeusz Sławek, tekst konkretny ma ukazywać jakby materialny proces uzyskiwania przez wiersz struktury, formy, postaci wizualnej czy akustycznej, jeżeli wiersz jest „strumieniem energii, ruchem, kinezą” [Sławek 1990: 17], to nie dziwi kolejne wyznaczenie Morgana: „energia jest najważniejszą rzeczą w poezji. Przejawia się ona nie tylko w wyrażonych myślach, lecz także i w rytmie. Działa w prostych kolokacjach i przeciwieństwach słownych” [Sławek 1990: 17–18]. W poezji Morgana przykładów na czystą kinezę jest wiele. Choćby *Warning Poem* [Morgan 1996: 554], *The Moment of Death* [Morgan 1996: 555], czy *Siesta of a Hungarian Snake* [Morgan 1996: 174]. Ale

---

<sup>5</sup> O ile komunikacja językowa oraz przedstawienie językowe oparte są na autorskiej umiejętności przekazywania czytelnikowi informacji, jak również zdolności tego drugiego do ich pojęcia, to, co nie zostaje powiedziane, jest równie ważne jak to, co zostaje powiedziane. Ponieważ znaczenie jest produktem systemu różnicowego, co wykazał już dawno Ferdinand de Saussure i o czym przypomina nam wciąż Jacques Derrida, sens implikuje jego nieobecność, i *vice versa*. Zob. Bohn 2000: 25.

są też wiersze, w których zostaje podjęty dialog kultury popularnej, z którą utożsamiany jest nurt konkretystyczny, z szeroko pojętą kulturą wysoką. Intensywność tego procesu jest o tyle ciekawa, co niespotykana u innych twórców-konkretystów, może poza Domem Sylvestrem Houédardem i Johnem Furnivalem, choć nawet oni podkreślają wyższość formy organicznej nad geometryczną i matematyczną metodą kształtowania (tym, co twórcy manifestu konkretystycznego nazywają „uwrażliwionym racjonalizmem”).

Więcej, w przypadku werbiwokowizualnych tekstów Morgana iście „tricksterowe” podkreślanie płynności granic między izomorfizmami formy i treści a przestrzeni i czasu zostaje zintensyfikowane poprzez eksplorowanie punktów styku poezji konkretnej i poezji konwencjonalnej. W artykule *Morgan's Words*, W.N. Herbert cytuje słowa poety:

Wydaje mi się, że chciałem zobaczyć jak się ma poezja konkretna do poezji w ogóle. To nie było tak, że przestawiłem się na poezję konkretną jako sposób tworzenia chwilowych obrazów... szukałem punktów styku między poezją konkretną a linearną. Wiele z moich wierszy bada (explores) ten stan pomiędzy, nie do końca konkretny, nie całkiem linearny, lecz łączący oba porządki [Herbert 1990: 72].

Odnosząc się do napięć między wizualnym znaczeniem obiektów na stronie i swoim silnym przywiązaniem do słów, jako składowych semantycznie warunkowanego potoku, Morgan stwierdza, że o ile izoluje lub zniekształca słowa, robi to w posłuszeństwie wobec wyobrażeniowych reguł/nakazów, które konstytuują się za pośrednictwem języka, i które owego języka w istocie nie niszczą.

Lubię rozciągać możliwości humoru, satyry dzięki technikom konkretystycznym. I choć to oznacza „grę” słów, liter, czy interpunkcji, jest to twórczy (imaginative) a przez to zasadniczo poważny rodzaj gry (...). To oznacza, że każdy z moich wierszy jest „o czymś”, a nie jest jedynie obiektem kontemplacji... Lubię słuchać jak semantyczne matryce podskakują i trzeszczą, ale nie łamią się (...) Być może anatomia wierszy konkretnych jest surowa i szkieletowa, lecz w środku jest coś żywego i prowokującego [Morgan 1990: 256–257].

Jak i kiedy słowa-rzeczy się pojawiają lub znikają, zmieniają i jak są postrzegane, jest tym, co fascynuje Morgana zarówno w poezji wizualnej, jak i dźwiękowej. Fenomenologia kształtowania, zastosowanie zasady powtórzenia i różnicy, i inicjowanie gry illynx, aktualizującej się w werbalnym odczycie odbiorcy (*nota bene* ważnym aspekcie lektury wiersza w mniemaniu Morgana), widoczne są w wierszu, będącemu przykładem geometrycznej i matematycznej (kombinatorycznej) formy kształtowania – *Message Clear*. Tekst należy do tak zwanych *Emergent Poems*, czyli wierszy „wylaniających się”/„pojawiających się”, a także, co nie mniej ważne, do wierszy prze-pisanych, czyli eksperymentów Morgana z tekstami kultury. *Message Clear* („wiadomość odebrana/sprawdzona/potwierdzona”, „prosty/łatwy komunikat”) eksploruje granice komunikatywności, a poprzez ich maksymalne rozciągnięcie, odsłania przed odbiorcą misterium słów znanych każdemu chrześcijaninowi: „i am the resurrection and the life” („ja jestem zmarłychwstaniem i życiem”).

Na wiersz składają się 54 „prześwietlone”/„wytarte” wersy, będące kombinacjami wersu ostatniego, wyjątkowo ukazanego w pełni. Poprzez grę obecności i braku liter/grafów Morgan konstruuje nowe odczytania słów Jezusa Chrystusa obecne niejako w wersie końcowym. Z kognitywnego punktu widzenia, ten sferyczny tekst można widzieć jako skrypt/scenariusz, przy czym podział na kolejne sceny leży w gestii czytelnika. Widoczny (lecz pozorny) horyzontalny chaos przedstawienia poszczególnych „scenografów” kompensowany jest przez wertykalną stabilność „skryptografów”. I to właśnie owa surowa precyzja rozmieszczenia „scenografów” powoduje, że odbiorca (współ) konstruuje, uspołniając tekst, uruchamia dynamiczne procesy *anaforezy*, *metaforezy* i *autometaforezy*, czyli podnoszenia i przenoszenia znaczeń w ruchu. Przykładowo, scena pierwsza: „am i / if/i am he/hero/hurt/there and/here and/here/and/there” może być odczytana jako pytanie podmiotu mówiącego – „czy jestem/jeśli/jestem nim/herosem/zranionym/tam i/tu i/tu/ i/tam”, pytania, które otwiera kontekst sceny ukrzyżowania Chrystusa, i pociąga za sobą kwestię poszukiwania własnej tożsamości w relacji do boskiej natury i ofiarowania siebie. Scena druga niejako rozwija te wątki: „i am rife/in/sion (read zion)

am i if  
 i am he  
 he r o  
 h ur t  
 the re and  
 he re and  
 he re  
 a n d  
 the r e  
 i am r ife  
 s i n  
 ion and d i e  
 i am e res ect  
 am e res ection  
 o f  
 the life  
 o f  
 m e n  
 sur e  
 the d i e  
 i s  
 s e t and  
 i am the sur d  
 a t res t  
 o life  
 i am he r e  
 i a ct  
 i r u n  
 i m e e t  
 i t i e  
 i s t and  
 i am th o th  
 i am r a  
 i am the su n  
 i am the s on  
 i am the e rect on e if  
 i am re n t  
 i am s a fe  
 i am s e n t  
 i he e d  
 i t e s t  
 i re a d  
 a th re a d  
 a s t on e  
 a t re a d  
 a th r on e  
 i resurrect a life  
 i am i n life  
 i am resurrection  
 i am the resurrection and  
 i am  
 i am the resurrection and the life

and/i die/a mere sect/a mere section/of/the life/of/men". Podmiot mówiący i uczestniczący „rozkwita” w Syjonie i umiera „jako jedynie sekta”, „jedynie częśćka życia ludzkiego”. Proces anaforezy łączy się tu z procesem metaforezy, a lektura dalszych części wiersza wymagać będzie uruchomienia dosyć skomplikowanej autometaforezy, która z kolei doprowadzi czytelnika do ostatniego wersu.

Wybór znaczenia liter czy morfemów jest tu naturalnie zależny od koncepcji mentalnej odbiorcy. Stąd mnogość odczytań wiersza-palimpsestu, który niektórych badaczy kieruje (nie bez przyczyny) w stronę Kabały. Szczególnie interesujące wydaje się stopniowe i konsekwentne „domykanie” (poszarpanej) ramy za pomocą grafu „i” („ja”), którą można rozpatrywać jako wariację na temat imienia Boga (I AM, „Ja Jestem”) lub/i funkcji/atrybutów Chrystusa („Ja Jestem Alfą i Omegą”). W głośniejszej lekturze wiersza, owa *anaforeza*, połączona z *metaforezą* i *autometaforezą*, unaocznia jeszcze jeden aspekt przemiany i związanej z nią koncepcji Foucaultowskiego „mówi się” i tzw. „miejsc do wynajęcia”. Kim jest „ja”, które mówi? Czy jest nim „on”, „my”, „ja”, Chrystus, a może „ja-Chrystus”? – kto mówi i co z tego wynika znów zależy będzie od czytelnika (i jego kompetencji kulturowej, poetyckiej, krytycznej). Morfodynamika tekstu otwiera przed nim niezliczone możliwości (współ)tworzenia nowych tekstów dialogujących z wersem ostatnim.

Bardzo podobne w strukturze i metodzie kompozycji są pozostałe wiersze „wyłaniające się”; *Dialeck Piece* prze-pisuje *To a Mouse* Roberta Burnsa: *a daimen icker in a thrave*; końcowy wers wiersza *Nightmare* to z kolei cytat z XXXIV Pieśni *Piekle* Dantego: *e quindi uscimmo a riveder le stelle*; *Plea* czerpie słowa z *Von der Kindesmörderin* Marie Farrar Bertolda Brechta; *Manifest* jest wariacją na temat *Manifestu komunistycznego*. Na uwagę zasługuje fakt, że każdy z tych cytatów zapisany jest w języku oryginalnym, cała reszta wiersza natomiast tworzona jest w języku angielskim. Daje to efekt niezwykły, albowiem angielska fraza niejako przenika do języka oryginału, łączy się z nim, dialoguje, po to by umożliwić odczyt kolejnych znaczeń. Za każdym razem kiedy zbliżamy się do końca wiersza, dochodzimy do zapisu kanonicznego (tak lub inaczej) tekstu kultury.

Ale są wiersze, w których Morgan prowadzi inną grę, i choć panuje tu zasada powtórzenia i różnicy, jej działanie przyjmuje odmienną formę. I tak, *Wittgenstein on Egdon Heath* (który tłumaczyć można jako *Wittgenstein na Wrzosowisku Egdon* lub *Wittgenstein o Wrzosowisku Egdon*) czy *Levi-Strauss at the Lie Detector* (*Levi-Strauss badany na wykrywaczu kłamstw*) zaczynają się od zdania-cytatu, po to by ulec dekonstrukcji. W bliższej lekturze jednakowoż, każdy taki akt de-konstrukcji czy de-semantyzacji okazuje się być re-konstrukcją, re-semantyzacją, zgodną z „filozofią” tekstu źródłowego.

W przypadku *Wittgenstein on Egdon Heath* Morgan bierze na warsztat twierdzenie z *Traktatu Filozoficznego*: „świat jest wszystkim, co jest faktem”. Jak zauważa Nicholson, „zmienne warunki semantycznego przekazu zmieniają pozycję i perspektywę mówiącego „ja” (pozostającego w polu wypowiedzi) poddając klasyfikujący sąd komicznej dekonstrukcji i różnicowemu rozplenieniu:

```

the world is everything that is the case
the world is verythin ha
the world is eve in a case
the world is the case
the world is that case
the world is th is case
the world is every case
world is hat case
world is hat
world is case
world is thing
world is that
world is th is
world is the se
the world is everything that is the se
he is the se
he is th is
he is that
he is eve
he is everything
the wor d is everything that is the case
h o ld everything
the wo ld is everything that is the case

```

[Morgan 1996: 355]



Znacząco determinujące jest umieszczenie mówiącego „ja” na Wrzosowisku Egdon – zaczarowanym miejscu z powieści Thomasa Hardy’ego – miejscu tajemniczych przemian, które w wierszu Morgana dotyczą możliwości aktualizacji nowych znaczeń obecnych w za-danym słowie, frazie, zdaniu; tekst-cytat staje się pre-tekstem. Struktura wiersza, opierająca się na semantycznych przeskokach, kontrastach, inwersjach czy transformacjach, lecz także na fonicznych czy dźwiękowych układach, wskazuje na niedookreśloność znaczenia i intensyfikuje semantyczną niespójność międzywersową. Owa niespójność jest w założeniu komiczna – tuż po wersie „świat jest wszystkim, co jest faktem” dowiadujemy się, że „świat jest bardzo cienki ha”. Morgan lubuje się w zestawianiu kontrastujących ze sobą wypowiedzi. Działanie wiersza oparte jest na swoistym „migotaniu”, „rozbłykiwaniu” znaku niepostrzeżenie zmieniającemu swój kurs znaczeniowy i nieustannie zestawiającemu rozbieżne kursy. Znaczenie docelowe jest nieustannie odsuwane, opóźniane, oddalone, tym samym stając jest systemem wciąż odnawiających się różnic, zaś energia owego nieustannego powrotu różnicy jest tym, co umożliwia wszelkie znaczenie. Pisząc o Derridiańskiej różni unaoczniającej się w poezji konkretnej, Tadeusz Sławek stwierdza: różnia mówi nam, że „znaczenie nie da się zamknąć w prostej postaci »to«, lecz przybierze postać zbioru figur (retorycznych, filozoficznych, tanecznych), które moglibyśmy zapisać jako »to i to i to i to i...«” [Sławek 1990: 21]. Rozplenienie znaczenia wskazuje na niedookreśloność chociażby leksemu „case”, który w zależności od wyboru odbiorcy może oznaczać: „fakt”, „przypadek”, „argument”, „skrzynię”, „pudełko” lub „walizkę”. Owe zabiegi mają na celu powstrzymanie czytelnika od odkrywania jedyne, obiektywnego znaczenia, zmuszenie go do zawieszenia, zakwestionowania oczekiwań wobec tekstu, z tym samym do eksplorowania nowych odczytań, do prze-pisywania tekstu (już zresztą prze-pisanego)<sup>6</sup>.

W wierszu *Levi-Strauss at the Lie Detector*, Morgan poddaje dekonstrukcji twierdzenie słynnego antropologa, zagorzałego strukturalisty zaczerpnięte z jego *Myśli nieoswojonej* – „każda klasyfikacja ma wyższość nad chaosem”:

---

<sup>6</sup> Por. Goldenstein 1986: 160.

```

any classification is superior to chaos
an          is p rior to a
any         is p rior to a
          ass is p rior to a s
an   ass    is p rior to a s
any   ass    is p rior to a s
      a      cat is super
a   class   cat is superior
any class   cat is superior to o
      cla          n is t ao
n          ation is t ao
          fic tion is t ao
          fic tion is superior chaos
          fic tion is s p or t
      class      is s p or t
      class fic tion is s p or t
                                o ch
                                o ch
                                o ch
any class fic tion is superior chaos

```

[Morgan 1996: 354]

Potrzeba organizacji i porządku ukazana zostaje w iście strukturalistycznie absurdalnym wydaniu, i choć wydawać by się mogło, że całkowicie podważony zostaje sens zdania źródłowego, gdy się bliżej przyjrzyć przekształceniom dokonany przez Morgana, zobaczyć można zakwestionowanie funkcjonalistycznie pojmowanej wyższości systemu klasowego: „każda fikcja klasowa jest wyższym stopniem chaosu”.

Wierszem, który podejmuje grę cytatem z jednym z najbardziej nieocenionych filozofów języka poezji i muzyki w jednym – Johna Cage’a – jest *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words*, będącym przepisaniem sentencji z Cage’owskiego *Wykładu o niczym*: „nie mam nic do powiedzenia i mówię to i to jest poezja” [Kutnik 1997: 46].

Dwuznaczność tytułu wiersza (*Otwieranie klatki* lub *Otwieranie Cage’a*) jest jedynie preludeum do inicjowanych przez Morgana gier alea i illynx. Stosując metodę Cage’a, poeta przekształca parataktyczne w swej strukturze zdanie-motto w istne szaleństwo 14 parataktycznych wariacji na jego temat. Aleatoryczna w swej naturze aplikacja zasady powtórzenia i różnicy prowadzi do nieustannego „odkotwiczania”

*I have nothing to say and I am saying it and that is poetry*

I have to say poetry and is that nothing and am I saying it  
 I am and I have poetry to say and is that nothing saying it  
 I am nothing and I have poetry to say and that is saying it  
 I that am saying poetry have nothing and it is I and to say  
 And I say that I am to have poetry and saying it is nothing  
 I am poetry and nothing and saying it is to say that I have  
 To have nothing is poetry and I am saying that and I say it  
 Poetry is saying I have nothing and I am to say that and it  
 Saying nothing I am poetry and I have to say that and it is  
 It is and I am and I have poetry saying say that to nothing  
 It is saying poetry to nothing and I say I have and am that  
 Poetry is saying I have it and I am nothing and to say that  
 And that nothing is poetry I am saying and I have to say it  
 Saying poetry is nothing and to that I say I am and have it

[Morgan 1996: 178]

znaczenia leksemów i całych fraz. Mając do dyspozycji 14 słów, Morgan przetwarza oryginalne zdanie tak, że leksemy „nothing” („nic”), „say” („mówić”), „saying” („mówienie”) i „poetry” („poezja”), przy ciągle zmieniających się punktach odniesienia, będących efektem umiejętnej manipulacji zaimkami „it” i „that”, oraz przypadkowym przetasowaniem słów, mają coraz to inny wydźwięk znaczeniowy. O ile typografia wcześniej omawianych wierszy podkreślała grę pustki i znaku, i wymagała od czytelnika zbierania/kompletowania słów z (pozornie chaotycznie) rozsypanych grafów/liter, *Opening the Cage* otwiera przed czytelnikiem zupełnie nowe wyzwanie, polegające na wytworzeniu cezur, pozwalających na uspojnienie tekstu. To odbiorca musi wytworzyć znaczenie spośród wielu potencjalnych znaczeń i widząc je wszystkie na raz, zdecydować kiedy i które wybrać; będąc zmuszonym do ciągłego modyfikowania swoich oczekiwań i interpretacji, czytelnik/performer jest niejako zmuszony do eksperymentowania z tekstem<sup>7</sup>. Dla Tony’ego Lopeza

<sup>7</sup> Por. Davies 1986: 155.

zarówno cytaty z Cage'a jak i wariacje Morgana można widzieć jako performance<sup>8</sup>. Takie odczytanie wiersza konkretnego wskazuje na jeszcze jeden aspekt lektury, mianowicie na aktualizację funkcji sprawczej w werbalnym odczycie. „Mówienie” „niczego” stające się „poezją”, jest wszak tym, co czynił Cage i do czego odwołuje się w swych wariacjach Morgan.

By dopełnić obraz inspiracji poezji Morgana, wspomnę o konkretnym haiku, wierszu który świadomie nawiązuje do słynnego haiku Bashō:

stary staw  
skok żaby  
plusk

mowa oczywiście o *Summer Haiku*<sup>9</sup>

P o o l.  
P e o p l  
e p l o p!  
C o o l.

(Morgan 1996: 174)

Na uwagę zasługuje gra z konwencją pisania haiku, zapis swoistego chwytania ulotnych momentów. I choć haiku Morgana nie jest o żabie a o ludziach skaczących do basenu, forma wiersza oddaje formalny minimalizm haiku. Nie ma tu ani jednej zbędnej litery, ani jednego zbędnego grafu. Zastosowanie zasady powtórzenia i różnicy maksymalnie nasycą brzmieniowo (pojawia się nawet rym „P o o l/C o o l”) i semantycznie każdy z czterech wersów, szkicując niepostrzeżenie scenę skakania do basenu. Więcej, opis, zgodnie z filozofią pisania haiku, jest dosłowny, bezpośredni w sensie zmysłowym.

<sup>8</sup> Zob. Lopez 2006: 25–35.

<sup>9</sup> Zob. Jarniewicz 2009: 83–90. W tej samej antologii, warto również przeczytać artykuł Beaty Śniecickowskiej, który z racji tematyki (humor w haiku) w naturalny sposób uzupełnia rozważania Jarniewicza.

Zachowanie takiej przejrzystości wyrazu przy ograniczeniu środków wyrazu, czyni z Morgana mistrza transgresywnego konkrety – konkrety którego odbiór wymaga czasem ogromnego nakładu energii i niebagatelnych kompetencji językowych. Antologia *Collected Poems* zawiera zbiór wierszy zatytułowany *The Horseman's World*, a w nim, jak wskazuje tytuł, wiersze o koniach. I tak przykładowo wiersz *Kelpie*, opowiadający o mitycznym szkockim stworzeniu, przybierającym formę konia, jest nieczytelny jeżeli odbiorca nie uruchomi swojej kompetencji językowej, w szczególności znajomości języka szkockiego; radykalnie minimalistyczna syntaksa wiersza *Hrimfaxi*, co w staro-nordyckim oznacza szarogrywego, przeniesie nas z kolei do świata skandynawskiego mitu.

Kontrast między surowością semantycznej strategii i syntaktycznej anonimowości a perspektywą otwartego znaczenia uzyskuje Morgan za pomocą typografii, której projekt maksymalnie otwiera kontekst interpretacji, i kwestionuje jednoznacznie ustalone znaczenie. Konsekwentne stosowanie „poetyki śladu” stawia przed czytelnikiem zadanie polegające na od-czytywaniu *konkretnych* fraz zgodnie z własnym *kodem* odbioru.

„Poetyka gry resztkami” oraz różnorodne – i co ciekawe wielokulturowe – interferencje, wskazują na silną potrzebę łączenia cech charakterystycznych dla konwencji konkretystycznej i poezji konwencjonalnej. Stąd, paradoksalnie, gry powtórzenia i różnicy, figury i tła, pustki i znaku stają się w poezji Morgana narzędziami pozwalającymi na wychodzenie poza granice klasycznego koncretyzmu. Być może właśnie owa skłonność do transgresji i podkreślanie wagi semantycznego przekazu uczyniły z Morgana jednego z najbardziej rozpoznawalnych i cenionych światowych konkretystów.

## Bibliografia

- Bohn W. [2000], *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Delaware.
- Clüver C. [2002], *Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music*, [w:] *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, Hedling E. and Lagerroth U-B. (red.), Rodopi, Amsterdam–New York.
- Davies M. [1986], *Modernité and Its Techniques*, [w:] *Modernism: Challenges and Perspectives*, Chefdor M. et al. (red.), University of Illinois Press, Urbana.

- Goldenstein J.P. [1986], *La Lecture au défi: Remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie*, [w:] *En homage à Michel Décaudin*, Brunel P. et al. (red.) Minard, Paris.
- Herbert W. N. [1990], *Morgan's Words*, [w:] *About Edwin Morgan*, Crawford R. and Whyte H. (red.), Edinburgh UP, Edinburgh.
- Jarniewicz J. [2009], *Looking at a pointing finger. Humour in concrete poetry*, [w:] *Making sense of humour*, tom. 2/2, Kwiatkowska A., Dżereń-Głowacka S. (red.), Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski, 83–90.
- Jarniewicz J. [2008], *Od pieśni do skowytu*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Konstruktywizm w badaniach literackich* [2006], Kuźma E. (red.), Universitas, Kraków.
- Kutnik J. [1997], *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage'a*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Lopez T. [2006], *Meaning Performance: Essays on Poetry*, Salt Publishing, Cambridge.
- Moholy-Nagy L. [1982], *Literature*, [w:] *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Konstelanetz R. (red.), Buffalo, NY, Prometheus Books.
- Morgan E. [1996], *Collected Poems*, Carcanet, Manchester.
- Morgan E. [1990], *Interferencje*, Szuba A. (tłum.), Wydawnictwo Śląsk, Katowice.
- Morgan E. [1990], *Nothing Not Giving Messages: Reflections on Work and Life*, Whyte H. (red.), Polygon, Edinburgh.
- Perloff M. [1991], *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of the Media*, Chicago UP, Chicago.
- Schmidt S. J. [1971], *Ästhetische Prozesse*, Kiepenheuer und Witsch, Köln.
- Sławek T. [1990], *Między słowami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Solt M.E. [1970], *Concrete Poetry: A World View*, Indiana UP, Bloomington.
- Webster M. [1995], *Reading Visual Poetry After Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, Lang, New York.